

## **EN EL SÉPTIMO CÍRCULO DE DANIEL GALLEGOS: NOTAS PARA UNA LECTURA ESCÉNICA NEO-EXPRESIONISTA**

*Luis Thenon\**

### **RESUMEN**

Este artículo aborda en primer lugar la problemática del repertorio del teatro latinoamericano y el lugar de la obra de Daniel Gallegos dentro de este posible corpus, definido bajo el concepto de “clásicos del teatro latinoamericano”. Se aborda una breve discusión sobre el lugar de las distintas dramaturgias de los países y de las regiones de América Latina y su escasa circulación y escenificación como corpus integrado, lo que deja como resultado aparente un escaso intercambio cultural en el nivel dramaturgico continental. Al situar la obra de Daniel Gallegos y al explicar por qué se la elige para una nueva puesta en escena con la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, en el marco del FIA (Festival Internacional de las Artes), se pone de manifiesto la relación entre el texto dramático y la representación, bajo la elección de una estética neo-expresionista. Finalmente se da cuenta de la construcción escénica a partir del texto dramático *En el Séptimo Círculo*.

**Palabras clave:** Gallegos Daniel, neo-expresionismo, teatro latinoamericano, escenificación, expresión de la violencia.

### **ABSTRACT**

This paper first of all speaks about the dramatic of Latin-American theatre and the place of Daniel Gallegos plays inside this possible corpus, defined under the concept of “classics latinamerican theatre”. It begins a brief discussion about the place of the different dramaturgies of countries and regions of Latin America and their reduce circulation and escenification us an integrated corpus, it gives a result of very few cultural interchange in the continental dramaturgic level. The election of Daniel Gallegos play for a new escenification with the National Company of Theatre in Costa Rica in the context of FIA (International Festival of Arts) express the relation between the dramatic text and the representation, under the election of a neo-expressionist esthetic. Finally it speaks about a play construction since to *En el Séptimo Circulo* drama.

**Key Words:** Gallegos Daniel, neo-expressionism, Latin American theater, staging, expression of violence.

### **Introducción**

Al comenzar este breve artículo, me parece importante situar estas líneas en relación a una elección que no fue circunstancial: la de la obra *En el séptimo círculo*, de Daniel Gallegos, para una creación producida por la Compañía

Nacional de Teatro de Costa Rica, lo que me permitirá situar su obra en el contexto del teatro latinoamericano contemporáneo.

En ocasión de una de mis largas estadías en San José, recibí una invitación del Ministro de Cultura de la nación para realizar un montaje con la Compañía Nacional de Teatro. El entonces

---

\* Profesor titular Université Laval, Québec, Canadá.  
Recepción: 16/08/12. Aceptación: 12/09/12.

Ministro de Cultura, Don Guido Sáenz, me preguntó “¿Si hicieras una puesta en escena en Costa Rica, que obra elegirías?”.

Es claro que la respuesta no podía no ser riesgosa, compleja, seguramente incompleta. Pero algo me parecía evidente, la respuesta a esa pregunta encerraba un cúmulo de reevaluaciones estéticas, más allá de toda circunstancia puntual.

Hacía ya un tiempo que había comenzado a leer, con cierta sistematización crítica, la obra de autores que algunos estudios señalaban como fundamentales para la historia del teatro costarricense del siglo XX. Me interesé necesariamente en la obra de autores que habían marcado la dramaturgia nacional desde los años cincuenta durante más de tres décadas. Entre ellas, naturalmente, estaba la obra dramática de Daniel Gallegos<sup>1</sup>. Me interesó particularmente su doble condición de autor y director, con una amplia trayectoria en este campo, no solo en el montaje exitoso de sus propios textos sino también al abordar la puesta en escena de grandes textos del repertorio mundial.

La primera consideración, al responder a la pregunta, abierta por cierto, de Don Guido Sáenz, estaba directamente relacionada con una visión del teatro de repertorio en Latinoamérica. Por supuesto que muchas obras del repertorio mundial podrían haber encabezado esa lista. No se trataba de establecer una categorización general, sino de valorar, en un momento y un contexto dado, los elementos que según ciertos criterios podían ser determinantes a la hora de elegir una obra para su escenificación en Costa Rica. La primera de la lista. Una cosa es segura, esa elección no podía ser caprichosa. Debía, según mis propias exigencias, responder a una cierta lógica cultural. Así presentada la cuestión, explicaré aquí el porque de mi respuesta.

Hace ya muchos años tomé partido por la dramática latinoamericana, me dediqué a su estudio, a su recopilación, a su difusión en Europa y en América del Norte. Con algunos colegas de la Universidad Laval, de Québec, Canadá (en especial con el Dr. Francisco Jarque Andrés), realizamos una clasificación de algunas de las dramaturgias más importantes de América del Sur. Se recopiló y microfilmó un fondo

documental inédito de la dramática argentina de los más importantes dramaturgos de mediados del siglo XX (hasta 1985), se organizó y microfilmó un importante fondo documental de la dramática Venezolana y de la dramática chilena.

Desde entonces una serie de preguntas se repiten en mi mente con insistencia, ¿Podría considerarse un cuerpo documental que fuera representativo de la dramática latinoamericana de los siglos XIX y XX, según criterios que se equipararan a la producción dramática europea y norteamericana del mismo período?

En el repertorio de los teatros institucionales de muchos países de nuestro continente, incluyendo aquellos que tienen una importante historia de producción dramática, tanto la dramática europea como la norteamericana del siglo XX ocupan un lugar de privilegio. La producción dramática latinoamericana en los escenarios hispano-americanos tiene sin dudas un amplio déficit en relación con la producción escénica general. Curiosamente, no es raro encontrar que en los programas de estudios hispánicos y latinoamericanos de las universidades norteamericanas y europeas se estudia la dramática continental en lengua castellana, como un cuerpo específico, integrado al estudio general de nuestras literaturas. Al mismo tiempo, en la mayoría de las escuelas y conservatorios de formación teatral en nuestro continente es insuficiente la investigación y el estudio del corpus general integrado de la dramática latinoamericana. Este estado de cosas no parece tener ningún asidero lógico y ninguna explicación teórica. La no circulación de las diferentes dramáticas nacionales de nuestro continente, de un país a otro, de una región a otra, es a la vez una causa y un efecto. Por un lado, salvo contadas excepciones, no existe una tradición teatral continental que permita revertir esta situación. Por otro lado, es evidente que salvo una ínfima parte del repertorio latinoamericano traspasa las fronteras nacionales, particularmente parte del repertorio mexicano, del argentino y en menor medida, del uruguayo y del chileno. Pero esto no alcanza para establecer lo que podríamos llamar y reconocer como «repertorio dramático latinoamericano de los siglos XIX y XX», o en

otras palabras, la determinación de un cuerpo documental que podríamos llamar simplemente «clásicos de la dramática latinoamericana contemporánea<sup>2</sup>».

¿Cuál sería el cuerpo dramático de los clásicos de la dramática latinoamericana? ¿cómo constituirlo? ¿cuáles son los parámetros que deberían tenerse en cuenta para, desde ellos, solventar una selección posible?

Ante estas y muchas otras preguntas, por el momento surge una respuesta inequívoca: En América Latina existe un corpus dramático sólido, cuya vigencia atraviesa las décadas, esta existencia ha marcado hitos en el transcurso de dos siglos de teatro latinoamericano.

Y regreso al comienzo. Ante la pregunta de Don Guido Sáenz “¿Si hicieras una puesta en escena aquí, que obra montarías? mi respuesta fue: *En el Séptimo Círculo*, de Daniel Gallegos. Quizá se sorprendió de la seguridad de mi respuesta. Su segunda pregunta fue necesariamente : ¿Por qué «*En el Séptimo Círculo*»?

Grisby Ogás (Grisby Ogás Puga, 2009: 18 Puga hace un interesante estudio comparativo de la obra de Roberto Arlt y de René Lenormand. En él responde casi a la pregunta de Guido Sáenz, cuando dice refiriéndose a una obra de Arlt (precisamente «El cazador de fantasmas»),

¿Por qué esta obra en especial? En estos tiempos, cuando el ser humano se ve inmerso en un ambiente convulso, cuando está a punto de perder la fe y la esperanza, es bueno detenerse y analizar su situación. Hay verdades complejas que se alojan en lugares terribles y la función inquietante del arte (en este caso específico, el teatro), es seguir recordando eso (Grisby Ogás Puga, 2009: 18).

Ogás (Grisby Ogás Puga, 2009: 18) habla también de migración estética y dice que

El modelo de la obra teatral arltiana es fruto de la notable capacidad de síntesis que convierte a su drama en la «primera textualidad moderna argentina» y observa en el teatro de Roberto Arlt «La preocupación ontológica sobre el yo profundo del hombre y su desquiciada búsqueda de sentido en la sociedad moderna, presentadas desde resortes expresionistas».

El paralelo con la obra de Daniel Gallegos me parece evidente. Podrían enumerarse muchas

razones para explicar por qué montar *En el Séptimo Círculo*, por qué esta y no otra obra de Daniel Gallegos, por qué no haber elegido otra obra de otro autor de los que junto a Gallegos han construido y marcado el camino de la dramaturgia costarricense. No explicaré aquí, por la necesaria brevedad de este trabajo, el conjunto de criterios que según mi reflexión servirían para sentar las bases teóricas de una elección sin duda compleja y que las incompletas “Historias del teatro Latinoamericano” no resuelven sino muy parcialmente. Pero coincidiendo con Ogás en su referencia al teatro de Roberto Arlt, se puede establecer un lazo directo entre su universo dramático y el de Gallegos. Y ambos responden a muchos de los criterios que me parecen importantes en la determinación de una categoría capaz de contener un posible fondo de la dramática latinoamericana contemporánea. En todo caso, la obra *En el Séptimo Círculo* de Daniel Gallegos podría sin dudas ser parte de ese conjunto.

De acuerdo con esto puedo decir que elegí esta obra, entre muchas obras, porque su temática me interpelaba, porque la razón de su alegato estaba tristemente intacta, más aún, había sido potenciada por la degradación social tras décadas de neoliberalismos macroeconómico en toda América Latina, porque su lenguaje era universal, sin por ello dejar de ser también profundamente reconocible como costarricense. No es necesariamente el costumbrismo lexical lo que determina que una obra sea o no representativa de un lugar, de un país, de una cultura.

Al decir de *Álvaro Quesada Soto* ([www.tec.cr/sitios/Docencia/.../aquesada.pdf](http://www.tec.cr/sitios/Docencia/.../aquesada.pdf);:2), Gallegos presenta

una situación límite, que rompe con el orden habitual en la vida de un grupo de personajes, se toma como base para explorar, de manera radical y lúcida, la validez o la legitimidad de las normas morales que rigen las relaciones entre diversos grupos sociales, parejas o generaciones.

La banalización de la violencia, la *costumbre* de la violencia cotidiana, se vuelven cada vez más insoportables, y sin embargo la

seguimos soportando como se sobrelleva una tara con la cual nos hemos habituado a vivir. Daniel Gallegos nos pone ante esta realidad con un lenguaje crudo, sin escatimar matices, y las palabras golpean, secas, devastadoras, construyendo un universo de relaciones que se degrada a cada paso, como nos lo muestra el diálogo siguiente (Gallegos: 27-28 y 31)<sup>3</sup>:

RONA: Ya le dijeron que se quitara el vestido.

RODRIGO: ¡Hijos de puta! ¡Mal nacidos!

MANOLO: ¡Quítese el vestido!

DORA: ¡No!

(...)

FÉLIX: ¡Perros! ¡Perros!

ESPERANZA: No le hagan daño!

RUFINO: Usted, ¡quítese la bata!

MANOLO: Ya le dijeron que se quite esa bata... Y usted también: ¡quítese la ropa!

CHITA: ¡Qué vamos a hacer...?

RONA: Un *strip-tease*.

MANOLO: Sí... vaya quitándose la ropa. Así, como se hace en los *night-clubs*.

DORA: No.

RONA: Quítese la ropa... con gracia, vieja necia.

MANOLO: ¿Quiere que le corte la cara a su marido...?

DORA: No lo toque.

CHITA: Empiece a desabotonarse.

MANOLO: Quédese quieto, viejo maricón. A mí me gustan las antigüedades y voy a violar a su mujer, aquí mismo.

(...)

ESPERANZA: Entonces, ¿qué quieren que hagamos?

RONA: Ladrar mientras se mueren.

CHITA: Sí... ya es tarde para cualquier otra cosa.

Póngase en cuatro patas. Vuelvan a tener la dignidad de los animales.

MANOLO: Ya le dije que se pusiera en cuatro patas o quiere que me la viole aquí, delante de sus amigos.

A partir de este primer nivel de lectura, se trataba de establecer una relación clara entre el texto de Daniel Gallegos y su posible escenificación. Muchas cosas se han escrito sobre la relación entre el texto dramático y la escena. Bragaglia (Gago Rodo: ([http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce22-23\\_07.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce22-23_07.pdf) 109) planteaba ya a comienzos de siglo XX su teoría sobre la relación entre el texto dramático y la escena como una construcción semántica predominantemente activa en la que la escena ocupa un lugar de hegemonía sobre el texto. Muchos son los que a lo largo del siglo XX se opusieron a esta visión. La teoría teatral de Fischer-Lichte (Gago Rodo: 109) sobre la condición del texto teatral sostiene que esta relación se basa en una “transformación, donde los signos teatrales “interpretan” a los verbales, ya que la representación *transcodifica* los signos de un sistema lingüístico en los de un sistema artístico”. En trabajos anteriores hemos tratado este tema de manera específica, en especial en el estudio dedicado a la relación que el texto dramático y la presentación escénica construyen según los parámetros de *primacía* y de *prioridad*, como así también en un artículo dedicado especialmente al problema de los límites históricos entre texto y puesta en escena.

Más allá de esta interminable discusión, para mí, era primordial componer una unidad en la que texto y construcción escénica conformaran un cuerpo estético indisociable. Al texto de Gallegos, sentía yo la importancia de introducirlo en un sistema escénico basado en un teatro de la imagen, visual, significativamente simbólico, porque el texto de Gallegos está cargado de elementos simbólicos en medio de un decir de un cuasi realismo cotidiano de los personajes. El universo metafórico de la obra dramática debía encontrar una vía de solución en el *continuum* de la acción escénica.

Según Antonio Gago Rodo (109),

Desde la relación unívoca entre palabra y lenguaje musical establecida por Wagner en su Wort-

Tondrama hasta el concepto de eurtmia de Jaques Dalcroze, que trataba de representar el ritmo interno de la palabra musical por medio del movimiento del cuerpo, se establecieron las bases para una reflexión teórica de las relaciones genéticas entre imagen y palabra.

En un planteamiento neo-expresionista, esta relación se ve exacerbada. El neo-expresionismo teatral podría definirse como una escritura escénica caracterizada por una agresividad expuesta, por su crudeza temática y particularmente, por un tratamiento interpretativo en el que el cuerpo se instala como diseño de imágenes reconocibles, cortantes, que van tejiendo una trama visual basada en la especialidad del gesto, el que sin caer en la abstracción, guarda una distancia a veces efímera con lo que sería su substrato figurativo. El lenguaje del cuerpo se organiza a la manera de lo que en pintura reconoceríamos como una serie ordenada de gamas cromáticas que intensifican la manifestación de un distanciamiento irónico. El actor no expresa su yo personal ni encarna totalmente a su personaje, lo muestra violentamente al tiempo que lo desvela intensamente; construye una sucesión artificial de momentos, fabrica una entonación, una actitud, pasa bruscamente de un tono de voz a otro, de una actitud contorsionada en un sentido a otra actitud contorsionada en sentidos dispares. El trabajo gestual recompone las líneas de un modo artificial. Lo que le impide caer en la caricatura o el guiño es la tensión en la que se fundamenta su actuación y la espiritualidad, manifestación perceptible de ese impulso interior, deformante, propio de la poética expresionista. Estas y otras características imprimen a la escena neo-expresionista una marcada definición visual y la relación entre la imagen y la palabra se establece fuera del ámbito de lo real-cotidiano, tan presente en el teatro naturalista, bajo la total sumisión de una búsqueda incesante de estados emotivos tipificados.

### **Una elección estética para la escenificación**

Mi lectura de la obra de Gallegos estaba ya condicionada por una decisión estética. Así se lo

expliqué a Guido Sáenz, y así, el mismo día, tras mi primera respuesta, trataba de explicarlo ante Daniel Gallegos, a quien Don Guido acababa de presentarme. En este marco me tocó asumir una nueva lectura escénica de la obra *En el Séptimo Círculo*, de Daniel Gallegos, representada en San José hacía ya más de veinte años (para ser preciso, se estrenó en el año 1982, en el Teatro Nacional, con dirección del autor y con un elenco formado por Haydée de Lev, José Trejos, Mimi Prado, María Amalia Sotela, Gladys Catania, Miguel Calacci, Leonardo Perucci, y Lenín Vargas). El montaje de Daniel Gallegos había ganado además el Premio Nacional a la mejor puesta en escena. El desafío era grande.

Existen circunstancias ante las cuales nos preguntamos la vigencia de los discursos estéticos, la prolongación de nuestras visiones ante un mundo que cambia vertiginosamente. Y con él, los lenguajes se transforman, se disuelven, se reconstruyen en infinidad de nuevas imágenes y aparecen nuevos sentidos. El tratamiento de la violencia, tan presente en el texto de Gallegos, debía encontrar sobre la escena una nueva vía de solución estética.

Más de dos décadas después, el tema tenía una desesperante vigencia en el ámbito nacional. La inseguridad ciudadana ya no solo se vivía en el marco de una obra artística sino que había ganado cada espacio de la ciudad, cada momento del día, en un estado de sentimiento colectivo que daba a la obra de Gallegos una inmediata contextualización.

Por otro lado, al emprender el trabajo dramático, no podía dejar de reconocer que mucho agua había pasado bajo el puente, que el cine y la televisión habían llevado el realismo violento a extremos en que la violencia expuesta llega a veces a verse como algo banal. Ya nadie se sentiría afectado por la representación escénica de esa violencia con la misma fuerza en que puedo imaginar que ocurrió en el momento del estreno de la obra.

¿Cómo dar entonces a la nueva puesta en escena una fuerza que permitiera y facilitara, en el acto de la recepción, un sentimiento de urgencia; cómo representar el estado de angustia colectiva, cómo hilvanar las diferentes secuencias

del drama para guardar intacta su proposición reflexiva? Tantas preguntas iniciales necesitaban urgentes respuestas. El impulso creador se confrontaba una vez más al temor de los límites. ¿Qué podía yo decir, desde mi condición de director escénico, ante esta reveladora obra?

Cabía preguntarse cómo acercarse a esa realidad desde el contexto de una narración teatral actualizada en sus escrituras escénicas, impulsadas estas escrituras por un estado contiguo con la violencia en directo, con la *exposición televisiva* de la violencia, con la cada vez más acentuada marginalización de los discursos retóricos en pos de una sacralización de la imagen que sirve, demasiadas veces, para enmascarar la realidad y someter el pensamiento a un silencio desvinculador. Mi elección cayó en un conjunto de propuestas escénicas que deseaba exponer bajo la figura de un *neoexpresionismo* que me permitiera enunciar, desde esta representación de la realidad, el universo de las contradicciones humanas como una imagen reparadora de sentidos.

Ingvar Holm (Holm: 63) dice que "... describir la corrupción, rebelarse contra el estado presente de las cosas, hacer desaparecer las sociedad en mil pedazos, son rasgos que se encuentran frecuentemente en la dramática del expresionismo".

Es evidente que en nuestra lectura de la obra, no intentamos de ningún modo defender la tesis de que *En el Séptimo Círculo*, de Gallegos es una obra expresionista. Pero, el trabajo dramático encontró en esta proposición estética un terreno fértil, una natural consonancia con el texto, para proponer una puesta en escena orientada hacia claves teatrales asentadas en el neoexpresionismo escénico.

Cuando Max Reinhardt monta en Berlín, *La Tormenta* (1913) de Strindberg, el montaje dice Holm citando a los críticos de la época, «fue despojado de todo realismo y al mismo tiempo, del fortísimo expresivo de la mayoría de las puestas de la época de las obras de este autor» (Holm: 62). En 1921, durante la gira en Suecia, país natal del autor, Reinhardt logra finalmente, con su puesta en escena de *El Pelicano* y también según los críticos de la

época, "hacer surgir ante los espectadores una noche de terror". Ese sería para mí el punto de partida, establecer un alejamiento estético de la aparente proposición inicial de la obra, cercano a un cierto realismo metafórico y al mismo tiempo, respetar profundamente su naturaleza, su proposición dramática.

De este modo, se intentó trazar un puente entre la obra de Gallegos y la puesta en escena. Aunque en el texto los personajes tienen una individualidad reconocible, un nombre por ejemplo, la realidad del drama los hace funcionar como un grupo, con una identidad colectiva frente al otro grupo.

Gallegos estructura la obra en función de dos grupos que actúan en oposición: jóvenes contra viejos; burgueses contra jóvenes marginales (aunque no económicamente). Los jóvenes no hacen la diferencia entre cada uno de los adultos atacados por ellos. Los adultos, ven en los jóvenes un grupo indisoluble, una característica de igualdad, sin que las posibles diferencias se hagan manifiestas de manera incidental.

Y como una trayectoria de ida y vuelta, en resonancia con el *espejo strindbergiano* de *El Camino de Damasco*, esos adultos comenzarán a construir el espacio de sus violencias hasta desatarse como una venganza engeguedora (Gallegos : 40-41).

DORA: ¿Ha tenido relación sexual con un perro?

CHITA: Tenía razón en pensar que ustedes son unos viejos con la mente podrida.

DORA: Ustedes fueron los que comenzaron con el asunto de los perros. Sabe, aquí hay un pastor alemán que podría hacerle un buen trabajo.

RONA: Cómo se atreve a sugerir esas porquerías...

DORA: Me atrevo a todo, Blancanieves. Dejaría de ser lo que soy si no me atreviera.

De víctimas a victimarios. Basta que la condición de fuerzas se invierta para que aparezcan los rasgos inconfundibles de esa violencia que sin duda se encontraba germinando en cada uno de ellos. Los jóvenes, con su acción,

son los detonadores de esta inversión sin retorno hacia la destrucción final (Gallegos: 36).

RODRIGO: No se haga ilusiones. Nadie saldrá de aquí.

CHITA: No le hagan caso, tratan de intimidarnos.

ESPERANZA: Dígame, jovencita, ¿no cree usted que verdaderamente es preferible estar muerta a vivir en un mundo que se ha degradado hasta tal punto...?

MANOLO: Ustedes son los responsables. La herencia nos viene de ustedes.

ESPERANZA: Entonces moriremos. Si hay algo que tienen los viejos, son suficientes barbitúricos.

RONA: Llamen a la policía.

DORA: Nunca. Ustedes hacen su justicia, nosotros haremos la nuestra.

La venganza de los viejos es tan brutal, que las intenciones de los jóvenes se nos presentan como un pálido reflejo frente a la violencia de los adultos. El espejo expresionista invierte una vez más la trayectoria incidental y se nos muestra la otra cara del espejo, más brutal que la primera, deformada hasta el horror (Gallegos: 45).

DORA: La verdad es que eso ya no me importa. Parece que ya se les olvidó cómo se huelen los perros y cómo se montan los unos en los otros... Pues a mi no se me ha olvidado. Antes de morir me tengo preparada toda una serie de torturas. Los nazis taponaban con cemento el vientre de las mujeres embarazadas hasta que se inflaran y reventaran como bolsas hinchadas, precisamente para medir el aguante.

Lo que aparece al comienzo de la pieza como una simple reunión en la que salen a relucir las oposiciones conyugales, las frustraciones de la vida cotidiana, el hastío frente a la rutina de la pareja, se transforma hasta animalizarse a tal punto que cabe preguntarse si la venganza ciega desatada contra los jóvenes no es más que un simple desvío en el propio deseo de la muerte tal como lo muestra el siguiente diálogo apenas iniciado el segundo acto (Gallegos: 36).

RODRIGO: No se haga ilusiones. Nadie saldrá de aquí.

CHITA: No le hagan caso, tratan de intimidarnos.

ESPERANZA: Dígame, jovencita, ¿no cree usted que verdaderamente es preferible estar muerta a vivir en un mundo que se ha degradado hasta tal punto...?

MANOLO: Ustedes son los responsables. La herencia nos viene de ustedes.

ESPERANZA: Entonces moriremos. Si hay algo que tienen los viejos, son suficientes barbitúricos.

### **Algunas consideraciones en cuanto al trabajo escénico**

En el trabajo escénico previo al montaje, se comenzó con una serie de talleres de actuación diseñados para introducir a quienes interpretarían los roles de los jóvenes, en un trabajo de reconstrucción de las relaciones en base a diferentes estadios de expresión de la violencia. El objetivo era buscar en un mismo *momento expresivo*, lo natural cotidiano y su contrario, para desarrollar una técnica interpretativa que, alejándose del psicologismo tradicional con que se aborda regularmente la dramática realista, les permitiera ahondar en los espacios más oscuros, en los recovecos del espíritu de cada uno de esos personajes, para hacer surgir expresiones crudas, tajantes, desestabilizadoras en sus violencias descontroladas, tal un juego de muertes inconclusas, en resonancia permanente con el texto.

Comenzó luego un trabajo minucioso con las réplicas de los protagonistas *adultos*, sobre su sonoridad, su cadencia, la construcción de un universo de rupturas sonoras basadas especialmente en un juego de repeticiones diacrónicas, de frases inconclusas, hasta construir, como un puente de doble mano, un tránsito sonoro de ida y vuelta, de la acción a la palabra y de la palabra a la acción. Surgió entonces con extraña claridad, entre palabras cotidianas de aparente banalidad, una fuerza expresiva que

dejaba al descubierto sus universos encontrados, inacabados en sus trayectorias emotivas, truncos, estados conflictivos interiores de los personajes protagónicos en lo que aparenta ser un anodino diálogo de pareja, momentos antes de una simple cena entre amigos (Gallegos: 1-2).

FÉLIX: Lo siento, mi amor. Me enredé con tantas despedidas en la oficina.

ESPERANZA: Por eso quiero que lo celebremos esta noche aquí, en casa. Y no te pongás nostálgico.

FELIX: No estoy nostálgico.

ESPERANZA: Sí que lo estás...Pero me alegro de que te hayan pensionado.

FÉLIX: ¿De veras?

ESPERANZA: Bueno, sí...

FELIX: No estoy nostálgico.

ESPERANZA: Sí que lo estás...Pero me alegro de que te hayan pensionado.

FÉLIX: ¿De veras?

ESPERANZA: Bueno, sí... Ahora estaremos más tiempo juntos.

De allí en adelante, se fueron construyendo los itinerarios individuales en contraposición con los otros personajes, como un espejo apenas deformante. Surgieron así nuevas interpretaciones, ya no solo dependientes de lo dicho, sino fundamentalmente enraizadas en el universo silencioso de las palabras no dichas. Como un constante juego de equívocos y seducciones, los cuatro personajes adultos van desenmascarándose poco a poco, mostrando la imagen externa y el mundo escondido. La palabra dice y desdice, el gesto expone y desvirtúa. La línea anecdótica encubre los deseos profundos al tiempo que los cuerpos, al borde de un constante desequilibrio, se acercan y se alejan de sus verticales, como estatuillas que el viento puede volcar en cualquier instante. La fragilidad de sus universos cobra forma visual ante el espectador.

Al mismo tiempo, un sistema integrado de cámaras interiores de video, conectadas a una mezcladora (*mix*), proyectaba sobre el espacio

escénico imágenes captadas en directo, tratadas en tiempo preformativo y reenviadas ante los ojos del espectador. Esto permitía crear recurrencias y puntos de vista aumentados, focalizaciones particulares, fragmentos de la escena, micro-secuencias cuyo punto de vista lateral (por una de las cámaras) se superponía a la visión directa de la escena por parte del espectador. Conjuntamente, un sistema de cámaras de seguridad instaladas en la calle lateral del teatro, enviaba permanentemente la imagen "real" de la calle, en tiempo presente, sobre dos pantallas de televisión integradas a la escenografía. La presencia de los sonidos de la urbanos exteriores al ámbito teatral interno (captables directamente por el oído del espectador) creaba una sensación de permanente inestabilidad. La sensación real de inseguridad externa estaba así tratada como un elemento disonante ante la elección estética de una gestualidad no realista por parte de los actores. Se buscaba de esta manera integrar la sensación cotidiana del espectador al discurso escénico de la inseguridad, aumentando por este procedimiento la superposición de los discursos y centralizando la temática de la violencia ciudadana fuera de los canales tradicionales del sicologismo interpretativo.

A través de un juego de recurrencias gestuales (en consonancia con el tratamiento textual que reproducía un juego de inversiones verbales y de espejos infinitos), los personajes emprendían, desde el comienzo de la representación, una relación dialéctica entre el transcurrir lineal de la acción dramática y un andar por los límites de las situaciones, aumentando los contrastes, las intensiones inacabadas, las iteraciones simples o complejas. De este modo, y solventando la acción escénica en una interpretación actoral basada en un sistema de tensiones y diagonales corporales, se fue construyendo una trama interpretativa compleja que aumentaba, como en un juego de "parlantes visuales", los estados interiores de los personajes y las contradicciones entre el discurso de estos personajes y las circunstancias ocultas de sus realidades individuales, acentuado por algunos rasgos propios de la escena expresionista, tales como un ritmo elevado entrecruzado de



momentos suspendidos, de contrastes agudos y de un sistema de inversiones brutales de la acción, mientras la palabra construía inexorablemente su camino hacia la destrucción total.

Terminaré con palabras del autor. En una entrevista realizada por Mario Madrigal para *La Nación*, (Jueves 06 de abril, 2006) dice Daniel Gallegos, refiriéndose a los orígenes de la obra

Todo nació durante un viaje a los Estados Unidos (...) leí la noticia de un grupo de jóvenes de clase adinerada que salía en las noches a arrojar un ácido a la gente mayor. Eso me impactó y comencé a escribir la obra. Esta extrema crueldad es más actual ahora que cuando se estrenó el drama. Me parece que todo esto corresponde a una ausencia de valores, a una cultura alineada al consumismo. Los padres llenan de objetos, de cosas materiales a sus hijos, objetos con los cuales quieren ocultar su falta de amor

Y vuelvo nuevamente al ya citado texto de Grisby Ogás (ref. elect.)

En estos tiempos, cuando el ser humano se ve inmerso en un ambiente convulso, cuando está a punto de perder la fe y la esperanza, es bueno detenerse y analizar su situación. Hay verdades complejas que se alojan en lugares terribles y la función inquietante del arte (en este caso específico, el teatro), es seguir recordando eso. Mi trabajo escénico consistió únicamente en poner de manifiesto este doble pensamiento.

## Notas

1. *La casa*, 1966. *Ese algo de Dávalos*, 1967. *La Colina*, 1968. *En el séptimo círculo*, 1982.
2. Sin dudas, la dramaturgia brasileña merece ser estudiada como parte del corpus del teatro continental, pero se plantea aquí la unidad en términos del teatro en lengua castellana.
3. Texto utilizado para el montaje escénico de *En el Séptimo Círculo*, Compañía Nacional de Teatro, San José, Costa Rica. Entre paréntesis en el texto, el número de página del libreto tal cual se encuentra en los archivos de la C.N.T. Todas las citas introducidas en este texto han sido tomadas del manuscrito cuyo original se encuentra en el archivo de la Compañía Nacional de Teatro de Costa

Rica. Me parece conveniente aclarar que durante el trabajo escénico y en colaboración con el autor, se introdujeron pequeñas variantes al texto original, razón por la cual hemos elegido tomar las referencias al texto a partir de ese manuscrito.

## Bibliografía

- Barzuna Guillermo. 1982. "Recuento de un teatro popular en los años setentas". *Escena*, 4, 7.
- Bell, Carolyn/Fumero, Patricia (eds.), 2000. *Drama contemporáneo costarricense: 1980-2000*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Chacón, Albino. 1991-1992. Características neocostumbristas del teatro actual en Costa Rica. *Escena*, 13-14, 28-29.
- Cortés María Lourdes. 1985. *Lectura de la producción de sentido de la obra dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski*. Tesis de Licenciatura en Artes Dramáticas, U.C.R.
- Gago Rodo, Antonio. s.f. Diez-Canedo y la condición del texto teatral: Ante Bragaglia y Valle Inclán. *Cauce*, 22-23 Centro Virtual Cervantes. Recuperado de [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23\\_07.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_07.pdf)
- Gallegos, Daniel. 1999. *La casa y otras obras*. San José: Editorial de Costa Rica.
- González Rodríguez, Manuel Antonio. 1990. *Las claves del arte expresionista*. Barcelona: Planeta.
- Grisby Ogás Puga. 2009. «Migraciones estéticas en el primer teatro modernizador argentino: Henri-René Lenormand-Roberto Arlt », *Amérique Latine Histoire*

- et Mémoire. Les Cahiers ALHIM, 18, [En línea]. Recuperado el 15 julio de 2010 de: <http://alhim.revues.org/index3293.html>.
- Holm, Ingvar. *Strimberg et l'expressionnisme, en l'expressionnisme dans le théâtre européen*, Textos reunidos por Bablet, Denis y Jacquot, Jean. ED. C.N.R.S, Paris, 63 pp.
- Quesada Soto Álvaro. 2008. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quesada, Álvaro; Ovares, Flora; Rojas, Margarita; Santander, Carlos. 1993. *Antología del Teatro Costarricense 1890-1950*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- La Dramaturgia Costarricense de Fin de Siglo. [www.tec.cr/sitios/Docencia/.../aquesada.pdf](http://www.tec.cr/sitios/Docencia/.../aquesada.pdf)
- Sandoval de Fonseca, Virginia. 1987. Dramaturgia costarricense. *Revista Iberoamericana*, 53.
- Sandoval de Fonseca, Virginia. 1983. En el séptimo círculo o el drama interminable de la violencia (Drama social de Daniel Gallegos). *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 9 (1), 21-56.
- Vásquez, Magdalena, Vargas, José A. 1988. Reseña del drama en Costa Rica a partir de 1950. *Escena*, 10, 19-20.
- Thenon Luis. 2005. El Texto Dramático y la Representación Escénica: Problema de Primacía o Prioridad. *La Escena*, 67-80.
- Thenon Luis. 2005. Entre Arte y Literatura: los límites imprecisos del teatro. *Reflexiones*, 82 (2), 93-103.
- Urbina, Roberto. Julio 2007. Una mirada al teatro costarricense. Ruptura, crisis y actualidad. Comentario publicado en la *Revista digital de la Cultura y las Artes Escénicas*, 7. Recuperado de [www.teatroenlinea.150m.com](http://www.teatroenlinea.150m.com).